

CASTELLÓN ALCALÁ, Heraclia, et al. (Coords.): *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de la Jornadas I-VI. Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1991, 186 pp.

Desde hace algunos años, no muchos, el panorama de los congresos, reuniones, seminarios, jornadas, en España y en el extranjero, consagrados a examinar diferentes aspectos, concretos o generales, del Teatro del Siglo de Oro ha experimentado un importante incremento para satisfacción de los estudiosos de la escena áurea. A todos nos viene a la memoria las tradicionales Jornadas de Teatro Clásico Español celebradas en Almagro o los *Proceedings of the Annual Golden Age Spanish Drama* organizados por la Universidad de Texas/El Paso. En ambas reuniones las discusiones y conferencias de los críticos se ven acompañadas por montajes de piezas áureas sobre los que luego se discute. Conviene destacar, asimismo, que los organizadores de las jornadas se preocupan de publicar las ponencias y comunicaciones, convirtiéndose dichas actas en valiosas aportaciones bibliográficas al caudal de los estudios sobre la comedia española. Pues bien, desde 1984 se desarrollan en el C.E.I de Almería unas jornadas anuales dedicadas al Teatro del Siglo de Oro en las que hay conferencias a cargo de especialistas en la materia y representaciones de obras teatrales del XVI y XVII. Para fortuna nuestra los textos de las aportaciones científicas acaban de publicarse en un cuidado volumen que recoge la mayor parte de las intervenciones habidas entre los años 1984 y 1989. Como es habitual en este tipo de actas el rasgo que sobresale a primera vista es el de la heterogeneidad en lo que se refiere a los temas analizados y al enfoque con que se abordan los mismos; aunque en este caso todos ellos tiene como objeto de estudio el teatro áureo.

El primer trabajo [«Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», pp. 3-16] tiene la firma de la hispanista Dawn L. Smith quien se sirve del entremés cervantino para plantear cuestiones tan enjundiosas como la esencia de lo teatral y el problema de la ilusión teatral. Según la profesora Smith «*El retablo de las maravillas* nos ofrece un testimonio muy significativo de lo

que pensaba Cervantes acerca del teatro y el público de su época, al igual que propone un enfoque sobre el dinamismo del trato teatral en un sentido más amplio y universal» (p. 4). Buena parte del trabajo, por consiguiente, se consagra a plantear cuestiones de la conocida estética de la recepción (cita en más de una ocasión a H. R. Jauss y a W. Iser, los dos miembros más egregios de la escuela de Constanza), llegando a la conclusión de que «tanto en *Don Quijote* como en *El retablo de la maravillas* Cervantes sugiere que la reacción del lector/espectador es algo totalmente imprevisible, y que por lo tanto, lo que hoy llamamos Recepción es un proceso que sigue cambiando según las circunstancias y la percepción del individuo» (p. 14), es decir, que, por ejemplo, verosimilitud y horizonte de aceptación del público es algo que cambia según muy diversas circunstancias, no sólo temporales.

M<sup>a</sup> Luisa Lobato [«Cornudo y apaleado, mandadle que baile: del refrán al entremés», pp. 19-30)] estudia brevemente las fuentes folclóricas del personaje del marido cornudo y apaleado con el fin de centrarse posteriormente en el entremés, de autoría dudosa, *Guardadme las espaldas*. Analiza la pieza en cuanto sus recursos al servicio de la burla, que es el eje de la acción. En opinión de Lobato, las características de esta burla son la construcción invertida y el juego entre burladores y burlados.

Jesús A. Ara [«Notas a un bestiario en cinco comedias 'rurales' de Lope de Vega», (pp. 33-61)] aborda un asunto original y poco frecuentado por los críticos, ya que, como el propio Ara apunta, «la fortuna de los Bestiarios en España no fue tan favorable como en Francia o en Italia» (p. 33). Lleva a cabo, en primer lugar, un interesante recorrido por los bestiarios castellanos y por varias obras de tipo doctrinal en las que los animales protagonizan o ilustran una parábola o un cuento: *Calila e Dimna*, *Sendebat*, *La Gran conquista de Ultramar*. Tampoco se olvida en su inventario, hecho sin ánimo de exhaustividad, de textos como el *Amadís de Gaula*, el *Coloquio de los perros* o la *Gatomaquia*. Tras la documentada introducción, Ara rastrea la presencia de los animales en cinco comedias de Lope de Vega: *Peribáñez*, *El villano en su rincón*, *El mejor alcalde, el Rey*, *El alcalde de Zalamea* y *Fuenteovejuna*. En todas ellas Lope de Vega hace uso deliberado de los múltiples nombres de animales con el propósito de «expresar desde la dureza hasta la suavidad de sus personajes, desde el odio o la indiferencia hasta el amor o la lascivia y, en especial,

un profundo respeto por todo lo que ofrece la naturaleza que, a su vez, representaba para el autor el eco visible de una verdad más profunda y real» (p. 58).

M<sup>a</sup> Grazia Profeti [«Los niños de Lope: entre encargo y pathos», pp. 65-85] lleva a cabo en su artículo, tomando como base un extenso corpus, una reseña descriptiva de la presencia de los niños en las comedias de Lope de Vega.

Señala la hispanista italiana que, en la mayoría de los casos, Lope crea papeles de niños porque hay actores niños o adolescentes capaces de encarnarlos. Se trata, pues, de comedias escritas por Lope y encargadas por determinadas compañías de la época. Hecho altamente significativo y que debe tenerse presente cuando se estudien con más espacio estas piezas de encargo. Tras plantear esta cuestión, Profeti dedica la mayor parte de su trabajo a analizar las diferentes funciones que el personaje-niño desempeña en los textos teatrales de Lope: el niño como imperfección, el niño como auto-negación, el niño como víctima complaciente y el niño como sujeto.

Maribel Navas Ocaña [«Hacia una reconstrucción espectacular de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina», pp. 89-103] intenta en su trabajo, reconociendo las limitaciones obvias, contemplar la obra del Mercedario con los ojos de un espectador del Siglo de Oro. Su propósito, por consiguiente, es describir cómo fue la puesta en escena en un corral de comedias de la obra maestra de Tirso. Necesariamente Navas ha de apoyarse, por un lado, en lo que Díez Borque llamó texto B o texto escénico (nivel de la comunicación visual y acústica) y, por otro, en la estructura de los corrales de comedias. Ocurre, sin embargo, que *El burlador* no es una pieza espectacular, sólo cuenta con un par de escenas de tramoya, con lo que las acotaciones, que ya de por sí en Tirso son escasas, no abundan en esta obra. En cualquier caso, Navas, sirviéndose de una excelente edición y con inteligencia, alcanza su intento y reconstruye el montaje del *Burlador*, pese a que como Tirso dejó escrito «es muy diferente la novia en la iglesia compuesta y en el tálamo casera» i. e. una cosa es la comedia puesta en pie sobre un escenario y otra leída en soledad amena.

Ignacio Arellano [«En busca de estructuras, integraciones y seriedades. Una apostilla a *Guárdate del agua mansa* de Calderón», pp. 107-117] examina la pertinencia y función (dramática o no dramática) de tres extensas relaciones sobre las bodas de Felipe IV y Mariana

de Austria encontrables en la comedia calderoniana *Guárdate del agua mansa*. Desmonta en su artículo acertadamente dos trabajos de W. R. Blue y Christine J. Whitbourn en los que se analiza la gratuidad o pertinencia de las relaciones antes señaladas. Para Arellano todo estudio sobre este punto ha de partir necesariamente de la historia textual de la comedia ya que «*GAM* es una revisión posterior que aprovecha una comedia ya escrita para una ocasión celebrativa cortesana, añadiendo las relaciones del acontecimiento que son, efectivamente, elementos 'pegadizos', insertados en una pieza ideada al margen de todo contacto con ese material histórico» (p. 112). Téngase presente que este hecho era muy frecuente en el Teatro del Siglo de Oro, los comediógrafos retocaban sus piezas o embutían en las mismas extensas relaciones de bodas reales, victorias militares, descripciones de ciudades, etc. Ignorar esto supone desconocer buena parte del universo de la comedia áurea.

Julio Rodríguez Puértolas [«En torno a *El Príncipe Constante* de Calderón», pp. 121-134] considera que *El Príncipe Constante* es un extraordinario ejemplo de literatura al servicio de una ideología, la de la monarquía de los Austrias. Se trata, pues, de un drama con un profundo sentido político en el que se defiende la pertenencia de Portugal a España bajo el reinado de los Felipes y que está protagonizado por un héroe, don Fernando de Portugal, calderoniano hasta la médula.

Ignacio Arellano y Miguel Zugasti, miembros del GRISO, [«Las loas sacramentales de Bances Candamo. La loa de *El Gran Químico del mundo*», pp. 137-159] editan la loa sacramental que el dramaturgo asturiano Francisco Bances Candamo dejó escrita para acompañar a su auto *El Gran Químico del mundo*. En la introducción hacen especial hincapié los editores en la necesidad de recuperar el género de la loa y, sobre todo, el de la loa sacramental y el de la loa cortesana. A su modo de ver se debe poner a disposición de los críticos textos correctamente editados y anotados. Esta es la tarea a la que se entregan Arellano y Zugasti al editar con pulcritud textual y con valiosas notas la loa de Bances Candamo.

No podía faltar en estas actas sobre el Teatro del Siglo de Oro un estudio que abarcara algún aspecto del mundo del actor. Y son, precisamente, dos de los más importantes especialistas en el universo del actor y de las compañías teatrales, Charles Davis y John E. Varey, quienes cierran este libro con un artículo titulado «Las compa-

ñas de actores de los corrales de comedias de Madrid: 1708-1719» (pp. 163-186). Los hispanistas anglosajones analizan la composición y el funcionamiento de las dos compañías estables que representaban en el teatro de la Cruz y en el del Príncipe durante los años 1708-1719. Para ello se han servido de los libros de cuentas de los corrales, fuente documental preciosísima para conocer, por ejemplo, las obras representadas diariamente; la *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España*, amplio compendio manuscrito de fichas biográficas de actores (obra recientemente editada por N. D. Shergold y J. E. Varey, London, Tamesis Books, 1985); y la documentación municipal referente a la fiesta del Corpus, para la que tradicionalmente se formaban las compañías. El resultado de la exhaustiva investigación se presenta en unas tablas reproducidas al final del artículo. Tales tablas muestran, por ejemplo, que las compañías madrileñas de las primeras décadas del siglo XVIII presentaban un alto grado de estabilidad a causa, sobre todo, de los numerosos lazos familiares que se establecían entre los miembros de las compañías.

Nos encontramos, en fin, ante un valioso conjunto de trabajos que agrupados alrededor del Teatro del Siglo de Oro lo estudian desde diferentes perspectivas, lo que indudablemente enriquece el libro, y abordan diferentes objetos de estudio, lo que permite ofrecer una rica panorámica del estado actual, por lo menos de los últimos cinco o seis años, de la crítica en torno a ese fenómeno que engolosinó durante décadas a los españoles del Barroco.

Francisco Florit Durán  
Universidad de Murcia

DIAGO, M. y FERRER, T., (eds.): *Comedias y comediantes. Estudios sobre teatro clásico español*, Valencia, Universitat, 1991, 454 pp.

En sentido estricto, este libro es un conjunto de comunicaciones presentadas al «Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII» organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, el cual tuvo lugar durante los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989, coincidiendo con el solemne acto de Investidura del Profesor John E. Varey como Doc-